

Los hilos sueltos de la historia: *Caramelo, or, puro cuento*

MARÍA ESTHER QUINTANA MILLAMOTO

ABSTRACT

This essay analyzes how *Caramelo, or, puro cuento* (2002) by Sandra Cisneros contests official and patriarchal renditions of the past involving Mexico and the U.S. by using narrative sub-genres such as historiographic metafiction, autobiographical fictions, cultural hunting and the New Historical Novel, Cisneros underlines the subjective, inter-textual, and ideological nature of historiography and fiction to validate her own feminist and postcolonial version of Mexican and American history.

Keywords: Sandra Cisneros, Chicano Literature, Feminism, The New Historical Novel, historiographic metaphiction, autobiographical fiction, transnational identity, hybrid identities, miscenegation, “cultural hunting”.

RESUMEN

Este ensayo analiza la reconstrucción de la historia entre México y los Estados Unidos en *Caramelo, o, puro cuento* (2002) de Sandra Cisneros. La autora utiliza diferentes sub-géneros narrativos como la nueva novela histórica, la metaficción historiográfica, las ficciones autobiográficas y el cultural hunting, para mostrar el carácter subjetivo y la carga ideológica inherentes a la ficción y a la historiografía. Cisneros legitima así su visión feminista, marginal y poscolonial de la historia, contestando la exclusión de la mexicoamericana de las historias oficiales de México y de los Estados Unidos.

María Esther Quintana Millamoto is Assistant Professor at Texas A&M University.

Quintana Millamoto, M. E. “Los hilos sueltos de la historia: *Caramelo, or, de puro cuento*”. *Camino Real. Estudios de las Hispanidades Norteamericanas*. Alcalá de Henares: Instituto Franklin - UAH, 3: 5 (2011): 127-149. Print.

Recibido: 21/10/2010; 2ª versión: 26/10/2011.

Palabras clave: Sandra Cisneros, literatura chicana, feminismo, nueva novela histórica, metaficciones historiográficas, autobiografías ficticias, mestizaje, identidad transnacional, hibridez cultural.

“The Columbus legacy is clearly one that silences and eradicates the voices — the lives — of women of color. In part to repair the damage of this history, the way it has been taught to us, . . . we must seize this moment of historical remembering to challenge patriarchy”

Bell Hooks

1. INTRODUCCION: VISION HISTORICA E HIBRIDEZ NARRATIVA EN *CARAMELO*

En este trabajo analizo el tratamiento de la historia en la novela *Caramelo, or, puro cuento* (2002) de Sandra Cisneros, a partir de sus afinidades con las llamadas nuevas novelas históricas latinoamericanas (NNH) con las cuales comparte su tendencia a ofrecer interpretaciones alternativas del pasado subvirtiendo y cuestionando las verdades de la historia oficial. *Caramelo* también coincide con las novelas históricas contemporáneas en su postura irreverente ante la historia, así como en su escepticismo frente a la capacidad ontológica de la historiografía como vehículo del conocimiento del pasado (Pons 17). *Caramelo* y la NNH socavan la transparencia del documento histórico al enfatizar su carácter de construcción textual al mismo tiempo que oscurecen las fronteras entre la ficción y la historia (Pons 17). Asimismo, la mirada marginal de Celaya, la narradora principal de *Caramelo*, coincide con las de otros narradores cuyas perspectivas subalternas han sido excluidas de la “historia monumental”, como la de los locos (*Noticias del Imperio*, 1987 de Fernando del Paso) o la de los bufones (*Maluco: la novela de los descubridores* de Napoleón Baccino).

Cisneros les otorga el rol de protagonistas no a los héroes mexicanos ni norteamericanos sino a una mujer que trabaja como sirvienta durante la revolución de 1910 y a una jovencita chicana que es la co-narradora de su historia. A través de las historias de Celaya y de su abuela, Soledad, narradora auxiliar en la segunda sección de la novela, *Caramelo* enfoca las experiencias de las mujeres mexicanas y chicanas excluidas de la historia oficial¹. Esta invisibilidad se origina en la posición subalterna no solo de la chicana sino también del chicano en los Estados Unidos, cuya historiografía ha tenido la tendencia a borrar, o en el mejor de los casos, a marginalizar a los mexicoamericanos

(García XXIV). Por otro lado, la ausencia de las chicanas y de los chicanos del discurso de la historia de México se explica como consecuencia de que no pertenecen al discurso nacional (Sandoval XV). El historiador Mario García propone construir historias oposicionales que contrarresten la ausencia y/o marginalidad del chicano en el discurso historiográfico hegemónico estadounidense, tarea que es asumida por Cisneros en *Caramelo*. Según García la obliteración histórica de la chicana ha obedecido también a su falta de presencia en el terreno público, la esfera privilegiada de la historiografía, que genera la mayoría de los documentos utilizados por el historiador (García XXIV). De ahí que recuperar la historia de la mujer chicana a través de la ficción, y además hacerlo desde el punto de vista de una mujer, constituye un acto contestatario, ya que como apunta Carol Christ: “The simple act of telling a woman’s story from a woman’s point of view is a revolutionary act” (Heller 22). De hecho el proyecto de Cisneros está en estrecha sintonía con la propuesta de la escritora y teórica chicana Gloria Anzaldúa de articular una nueva conciencia de la chicana a la que se refiere como “The Mestiza Way”. Dicha articulación implica la recuperación y la inserción de la chicana dentro de la historia de la cual ha sido marginada o borrada (63).

La ausencia de la mujer en la historia oficial es dramatizada a través del personaje fantasmal de la abuela Soledad que en la segunda parte de la novela titulada “When I was Dirt”, se encuentra en una especie de limbo del cual no podrá salir hasta que su nieta haga el relato de su vida². Mediante la estrategia argumental del limbo, *Caramelo* recrea la vida de Soledad Reyes - una mujer de la clase trabajadora que luego asciende a la clase media - cuyas anécdotas de la esfera doméstica son yuxtapuestas con eventos de la historia mexicana durante los periodos revolucionario, posrevolucionario y moderno. El relato muestra que aunque la revolución cambió la vida de Soledad al propiciar su matrimonio con un ex-soldado de la clase media, no eliminó el racismo que ha oprimido a los indígenas desde la colonia y que la abuela ha interiorizado. En la obliteración psicológica que hace Soledad de su sustrato indígena, Cisneros noveliza la noción de mestizaje articulada por los gobiernos posrevolucionarios que promovieron la aculturación de los indígenas a la cultura dominante católica e hispana, en aras de la modernización del país. Por otro lado, *Caramelo* critica el binarismo de la noción de mestizaje como la unión de lo indígena con lo español proponiendo una complejidad mayor debido a otros sustratos, como el árabe y el africano, que a lo largo de la historia participaron y siguen participando en dicho mestizaje. Asimismo, Cisneros subvierte la supuesta homogeneidad racial del mexicano que borra la naturaleza heterogénea de la conformación racial y cultural de los mexicanos (Heredia 42).

La importancia del mestizaje en *Caramelo* radica también en su valor epistemológico ya que como postula Pérez-Torres la insistencia de la teoría chicana en la noción del mestizaje racial de los chicanos tiene la finalidad de desnaturalizar las jerarquías raciales y las relaciones asimétricas entre los mexicoamericanos y la cultura dominante, basadas en nociones de pureza de raza (3). En *Caramelo*, Cisneros reconfigura el mestizaje a partir de su protagonista, Celaya Reyes, quien experimenta el rechazo de su abuela materna, debido a las mezclas étnicas y culturales que ella y su familia nuclear manifiestan por ser mexicoamericanos. Cisneros contrapone a las nociones de pureza cultural y étnica, la fluidez de la identidad transcultural del chicano, para lo cual escoge como emblema del mestizaje el rebozo mexicano - un chal de múltiples orígenes y componentes culturales y geográficos.

En el microcosmos que representa la familia de Celaya, Cisneros dramatiza las relaciones entre mexicanos y mexicoamericanos, y las diferencias ideológicas, culturales y de clase social que provocan las constantes peleas de los padres de Celaya, que ficcionalizan las de los mexicanos con los chicanos³. Cisneros se propone mostrar que, a pesar de la relación conflictiva entre ambos grupos y de la fractura histórica que sufrieron a partir de 1848, todavía existen lazos históricos y culturales compartidos por los mexicanos y los chicanos. La autora dramatiza cómo la desterritorialización originada en la anexión del noroeste de México a los Estados Unidos en 1848, ha propiciado lo que Américo Paredes llamó el “Greater México”, preservando y transformado la cultura mexicana fuera de su territorio nacional. Con tal conciencia, Cisneros propone en *Caramelo* una identidad transnacional para los chicanos, ya que como afirman Kennedy y Roudometof: “In an age of globalization, ‘culture’ and ‘community’ have become separated from locality. Indeed, the deterritorialization of culture is in large part responsible for transforming people’s notions of what constitutes a community” (5). Cisneros representa en su novela una comunidad de mexicanos diversa y heterogénea que va más allá de las fronteras geográficas de México, al mismo tiempo que reclama un espacio dentro del imaginario de dicha comunidad. En *Caramelo* Cisneros recupera un país del cual se siente nostálgica y que ya no existe, que nunca existió, pues como la misma autora afirma en su novela, ella lo ha inventado: “Like all emigrants caught between here and there”⁴.

El aspecto autobiográfico que se manifiesta en las semejanzas ideológicas y biográficas entre Cisneros y Celaya, vincula a *Caramelo* con las llamadas autobiografías ficticias, vínculo que estudio también en este ensayo trazando un paralelo entre la perspectiva poscolonial y feminista de Cisneros con la de este subgénero narrativo. Asimismo, postulo que la autorreflexividad omnipresente en *Caramelo* evoca lo que Linda

Hutcheon caracteriza como metaficciones historiográficas, novelas que problematizan el conocimiento y la transmisión del pasado, revelando la ontología textual tanto de la historiografía como de la ficción (1988: 122). El reconocimiento por parte de las metaficciones historiográficas de que toda recreación histórica tiene una fuerte carga ideológica (Hutcheon 1988: 112) coincide con la exposición abierta de la perspectiva poscolonial adoptada por la voz autorial en las autobiografías ficticias.

Por otro lado, el uso del elemento maravilloso en *Caramelo* al convertir en fantasma a la abuela Soledad, asocia a la novela de Cisneros con el “cultural haunting”, subgénero narrativo que, según Kathleen Brogan, es cultivado por autores como Toni Morrison y Cristina García, entre otros, para recuperar la historia de sus antepasados y reafirmar su identidad cultural, étnica y racial (4). La combinación de todos los géneros anteriores en *Caramelo*, no solamente muestra la versatilidad literaria de Cisneros sino su impulso feminista al explorar aquellas formas narrativas que contrarrestan discursos autoritarios y hegemónicos. Asimismo, en su novela la autora manifiesta su deseo de darles voz a aquéllos que han quedado fuera de la historiografía, en un tejido narrativo que combina y en ocasiones vuelve difusas las fronteras entre la ficción y el discurso historiográfico.

2. HISTORIA Y FICCIÓN

En la advertencia de su novela, Cisneros, consciente de la fuerte presencia del dato histórico en *Caramelo*, afirma el privilegio que le ha concedido a la ficción sobre el referente empírico en la recreación del pasado:

The truth, these stories are nothing but story, bits of string, odds and ends found here and there, embroidered together to make something new. . . I have invented what I do not know and exaggerated what I do to continue the family tradition of telling healthy lies. . . To write is to ask questions. It doesn't matter if the answers are true or *puro cuento*. After all and everything only the story is remembered, and the truth fades away like the pale blue ink on a cheap embroidery pattern: *Eres mi Vida, Sueño Contigo Mi Amor, Suspiro Por Ti, Solo Tú*. (s.p.)

La declaración de Cisneros, respecto a que representar el pasado es responder a una serie de preguntas sobre el mismo, sugiere de soslayo la relación de su novela con la reescritura de la historia y la idea de que la perspectiva del emisor determina en gran medida su discurso. Lo anterior se vincula con el postulado de que los discursos de la historiografía y de la ficción son construcciones verbales y que los eventos presentados en ambos se construyen en base a las preguntas que el historiador o los autores de ficción se hacen sobre el pasado (Hutcheon 1988: 123).

La constante referencia al proceso narrativo por parte de Celaya vincula a la novela con el género posmoderno que Linda Hutcheon denomina “historiographic metafiction” y que define como: “novels that are intensely self-reflexive but that also both re-introduce historical context into metafiction and problematize entire questions of historical knowledge” (1989: 55). Celaya se refiere constantemente a la selección, organización y reelaboración de los eventos contados, sugiriendo así que su relato no es una reproducción fiel de una realidad empírica sino que ésta ha sido mediatizada por la escritura y la memoria. Asimismo, Celaya implica que aún cuando su abuela, su principal informante, sea una testigo de la historia contada, su recolección de los eventos proviene de una memoria borrosa que no siempre es capaz de separar la ficción de la realidad: “It was only later when she [Soledad] was near the end of her life that she began to doubt what she’d actually seen and what she’d embroidered over time, because after a while the embroidery seems real and the real seems embroidery” (135).

La cita de arriba escenifica la idea de Linda Hutcheon en cuanto a que las novelas posmodernas presentan voces narrativas inestables que usan la memoria para tratar de darle sentido al pasado (1988:118)⁵. Esta desestabilización del sujeto narrativo proviene según Hutcheon del cuestionamiento posmoderno de la noción de un sujeto unitario y estable - originada en el pensamiento humanista - capaz de tener acceso al pasado (1988: 118). Hutcheon postula que la problematización que hacen los autores postmodernos de la noción humanista de la subjetividad se evidencia en el uso de narradores múltiples, cuyas voces no son completamente discernibles ni coherentes, o cuya visión es provisional y limitada (1988: 118). En *Caramelo* además de la dudosa confiabilidad de Celaya como narradora, debido a su declarada tendencia a contar “healthy lies”, Cisneros detona la incertidumbre respecto a la voz narrativa en las notas a pie de página, volviendo borrosa la procedencia del emisor. Mientras que es evidente que algunas de ellas pertenecen a la voz autorial (como por ejemplo la acotación al principio de la novela “While I was writing this book”: 9), en muchas otras no hay indicios sobre la identidad del emisor. Puesto que Celaya manifiesta coincidencias ideológicas, étnicas y culturales con la voz autorial, sus voces llegan por momentos a confundirse lo cual incrementa la imprecisión en la identidad de la voz que narra. Dicha inestabilidad del sujeto narrativo, así como la constante alusión por parte de Celaya de su control del relato, manifiestan el impulso posmoderno de la novela al conjurar el efecto realista de una narradora coherente y transparente. Aunque Cisneros ve la identidad como un espacio inestable, o como un punto de referencia desde el cual nos movemos, reconoce que las identidades son “ficciones necesarias”⁶, pero enfatiza la importancia de la agencia de la mujer en la conformación de dicha “ficción”. Puesto que para Celaya,

reconstruir su pasado implica repensar su presente como chicana, es importante que las versiones oficiales de la historia familiar o nacional no determinen su identidad. De ahí el énfasis que Cisneros pone en la inscripción de la subjetividad de su protagonista en el relato, recordándonos de paso que el discurso historiográfico no es objetivo ni imparcial.

Si por un lado Cisneros vuelve explícita la dimensión subjetiva de la recreación del pasado en *Caramelo*, por otro lado apoya sus referencias históricas y culturales mediante numerosas notas a pie de página y una cronología en forma de apéndice. La autora declaró en una entrevista del 2002 que las notas le habían servido para contextualizar el pasado de su padre, quien aparece *ficcionalizado* en el personaje de Inocencio Reyes:

. . . You know, I didn't think I was going to be writing a history book, I thought I was writing a story about my father, based on my father's life. But in telling my father's story, I had to place him in time and history, and then I had to go back and look at how he became who he was. So I had to invent my grandmother's story and how she became who she was, so next thing I knew, there was a lot of tributaries from my main story, and footnotes, chronologies, and things like that, that I didn't anticipate when I began. (Cisneros: 2002 n.p.)

Al mismo tiempo - y de manera paradójica respecto a su dimensión referencial - algunas de sus notas parodian la función tradicional de la nota historiográfica que según Anthony Grafton (233) consiste en garantizar la información del historiador. Por ejemplo, al mencionar la participación de México en la Segunda Guerra Mundial, la nota de pie de página no refiere al lector a una fuente historiográfica sino a una versión fílmica de dicho evento del director mexicano, Indio Fernández. Lejos de apoyar con su nota la precisión histórica del relato, Cisneros utiliza su fuente para criticar lo que para ella constituye una representación de la devoción hacia la madre en México: "For a super-sentimental story of Squadron 201, see Indio Fernandez's splendid *Salon Mexico*. Note the Mexican matriarchy scene between the injured returning pilot and his angelic mother" (207).

El uso ambivalente de las notas en *Caramelo* hace eco de la idea de Hutcheon respecto a que los recursos paratextuales en las meta ficciones historiográficas, por un lado instalan y por otro subvierten la autoridad y la objetividad de las fuentes y las explicaciones históricas (1988: 123). Algunas de las notas de *Caramelo* manifiestan que ciertas anécdotas del relato se han basado en testimonios orales, cuya garantía de confiabilidad es dejada al criterio del lector.⁷

La combinación que hace Cisneros en su novela de notas intradieгéticas -que comentan o dan información adicional sobre eventos y personajes ficticios-,

extradieéticas -que hacen referencia a eventos o personajes históricos- y metaficticias -que se refieren al proceso o estilo de la narración, como la selección de palabras, o el orden de los eventos contados- representa el deseo de Cisneros de combinar la historia y la ficción en su relato, así como mostrar la complejidad de la representación del pasado. Ellen McCracken se refiere a esta mezcla de recursos historiográficos y literarios como una estrategia típicamente posmodernista: "...Cisneros breaks down the borders between genres by merging this technique of scholarly documentation with fiction" (McCracken citada por Heredia 39). Si bien estoy de acuerdo con McCracken en el aspecto postmoderno de *Caramelo* al combinar distintos géneros y discursos, postulo que Cisneros no borra totalmente las fronteras entre ficción e historia. Esto es evidente en su uso de recursos paratextuales, sobre todo en la cronología que aparece como apéndice de la novela, la cual ubica al lector respecto a los eventos históricos mencionados en el relato.

Por otro lado, el libre uso de las notas por parte de Cisneros manifiesta su conciencia del privilegio que le concede a la ficción en su relato lo cual se manifiesta especialmente hacia el final de "When I was Dirt", segunda parte del tríptico en que se divide la novela. Aquí, Cisneros desborda la función marginal de la nota para convertirla en un cuento que puede leerse de manera independiente y que trasciende su función tradicional de fungir como garantía de la información, mientras que por otro lado desborda su estatus como texto secundario o marginal.

Por otro lado, la novela de Cisneros muestra que más allá de las fuentes en que un historiador pueda basarse para construir su discurso, el contenido de verdad "no solo se construye a partir de ciertas afirmaciones o discursos susceptibles a una validación empírica, [sino que] el contenido de verdad que propone la novela también se hace en base a juicios de valor: opiniones, lecturas e interpretaciones basadas en cuestiones morales, éticas, ideológicas" (Pons 103). En este sentido, al ofrecer su versión de la historia México-americana, Cisneros denuncia el Destino Manifiesto que llevó a los Estados Unidos a invadir a México en repetidas ocasiones y que lo despojó de la mitad de su territorio. La autora se refiere especialmente a los maltratos y a la discriminación que han sufrido los ciudadanos de ascendencia mexicana en los Estados Unidos. Entre otros casos, menciona la persecución de los mexicanos por parte de los Rangers desde el siglo XIX, cuya representación en los periódicos de la época es utilizada por Cisneros para mostrar la parcialidad y la ideología imperialista de dichas *fuentes históricas*. La autora alude como caso paradigmático la falta de objetividad desplegada en el periódico *San Antonio Express-News* en 1915 al referirse a los ataques contra los mexicanos por parte de los Rangers y de la caballería estadounidense de Texas. Cisneros apunta que estos ataques brutales

propiciaron la emigración de la mitad de los chicanos a México durante 1915: “So often were Mexicans killed at the hands of the ‘Rinches,’ that the *San Antonio Express-News* said it ‘has become so commonplace’ that ‘it created little or no interest.’ Little or no interest unless you were Mexican” (143). La ironía de la frase final revela la postura crítica de *Caramelo* al denunciar la ideología colonialista y hegemónica que justifica la indiferencia de la nota periodística ante los asesinatos de los mexicanos a manos de los “rinches”. La verdad planteada por el periódico -que las muertes de los mexicoamericanos ya no despertaban interés - resulta parcial en cuanto que refleja solamente la perspectiva hegemónica angloamericana, mientras que excluye la de los mexicoamericanos, para quienes la noticia resultaba despiadadamente actual y vigente. Juanita Heredia llega a una conclusión similar cuando apunta que “Indirectly Cisneros insinuates that there is no objective side of history, but rather a version just like fictional stories or *cuentos* that the protagonist, Lala, and her father, Inocencio, exchange. That official history, be it American or Mexican, is a subjective discourse as well” (38). Mi interpretación de *Caramelo*, sin embargo, no solo propone que la novela dramatiza la subjetividad del discurso histórico sino que pone en un primer plano su inevitable dimensión ideológica.

Con esta conciencia de la recreación histórica, Cisneros enfatiza el aspecto subjetivo de su discurso a través del uso de la primera persona en la narración y en las notas a pié de página. Este yo narrativo contrasta con la tercera persona del narrador omnisciente característico de la novela realista y de la historiografía que aspiran a crear un efecto de objetividad y verosimilitud en el discurso (Perkowska 248). Cisneros subraya la subjetividad de la narración mediante los constantes comentarios de Celaya que la involucran con la historia México-americana y ponen de manifiesto su posición marginal en ella. A través de su protagonista/narradora, la autora se refiere a la subalternidad de los latinos en los Estados Unidos recordando que en su niñez existía una casi total ausencia de rostros latinos en los medios masivos de comunicación con los cuales identificarse y que incluso en algunos casos, como en el de Raquel Welch, ni siquiera ellos mismos se reconocían como latinos. Por tanto revela su pertenencia étnica y recupera a otros latinos como Wenceslao Moreno, “Senor [sic] Wences”, un talentoso ventrílocuo español que elogia Cisneros como excepcional ya que: “Then, as now, there were hardly any Latinos on TV who were actually Latino and not some payaso pretending to be Latino” (221).

3. FANTASMAS DE LA HISTORIA MEXICANA

Si por un lado Cisneros se siente excluida del imaginario norteamericano dominante, experimenta un sentimiento semejante en cuanto a su ausencia del

imaginario mexicano. Dichas exclusiones la llevan a legitimar su libertad para recrear la historia México-americana desde el plano de la ficción, lo cual se reitera en el uso del elemento maravilloso en la figura fantasmal de la abuela. A través de esta estrategia la autora explora la historia México-americana (de la cual Soledad ha sido testigo parcial) y la cultura mexicana que la autora reclama como suyas en su novela. El uso del fantasma de la abuela Soledad y su dimensión simbólica, asocian a *Caramelo* con el subgénero narrativo que Kathleen Brogan denomina “cultural haunting”:

Ghosts in contemporary American ethnic literature function . . . [are used] to re-create ethnic identity through an imaginative recuperation of the past and to press this new version of the past into the service of the present. In doing so, these works have much to tell us about our own historical moment and the range of imaginative responses it provokes. Ghost stories reflect the increased emphasis on ethnic and racial differentiation in all social groups following the ideological upheavals set in motion by the black civil rights movement. They also register the tectonic epistemological shift we have witnessed since the 1970s in the social sciences. A reevaluation of historical methodology, indeed, of what can be identified as history (“fact”) versus story (“fiction”), has profoundly changed our understanding of how the past is translated and how ethnicity is constructed. (4)

Precisamente, recrear la historia a través del género novelístico le sirve a Cisneros para reflexionar sobre su identidad como chicana y para recrear un pasado en el que intuye que se han excluido eventos, personajes y conocimientos que ya solo es posible imaginar. Al respecto, Brogan apunta que en el “cultural haunting”: “The turn to the supernatural in the process of recovering history emphasizes the difficulty of gaining access to a lost or denied past, as well as the degree to which any such historical reconstruction is essentially an imaginative act” (6). Celaya introduce el relato de la abuela a través de un discurso que se coloca entre el mito y la historia, y que privilegia su carácter imaginativo: “Once in the land of los nopales . . . during that epoch when people still danced el chotis . . . in that city founded when a serpent-devouring eagle perched on a cactus . . . lived the woman Soledad and the man Narciso” (91).

La historia imaginada de la abuela Soledad le permite también a Cisneros rastrear lo que Brogan (5) caracteriza como la psique histórica colectiva, ya que los fantasmas de las narraciones del “cultural haunting” son según ella emblemáticos de una conciencia histórica colectiva. Cisneros explora la psique del mexicano, escenificando el racismo de origen colonial que lo lleva a rechazar su ascendencia indígena, la cual más tarde, al adoptarse la noción de mestizaje por los gobiernos posrevolucionarios, es subordinada a un proyecto modernizador en aras de un impulso nacional

homogeneizador (Pérez-Torres 6). La autora utiliza el rebozo de Soledad - cuya franja tiene los hilos sueltos porque la muerte de la madre le impidió terminarlo - como metáfora de la identidad étnica fracturada de Soledad, quien rechaza su legado indígena y se ha convencido de haber “purificado la sangre de su familia” (116) al casarse con el hijo de un español⁸. El racismo de Soledad se extiende a los chicanos en los que ve una fuerte ascendencia indígena, como en el caso de la madre de Celaya. De esta manera, Cisneros asocia la posición marginal, la discriminación y el rechazo de los indígenas en México, con la situación de los chicanos con respecto a los mexicanos. El contraste que hace Cisneros entre las distintas actitudes de una chicana y de una mexicana frente a su ascendencia indígena (aceptación por parte de Celaya y negación por parte de Soledad), reitera un tema de la literatura chicana contemporánea originado en el movimiento nacionalista chicano (Rudin 25)⁹. El menosprecio de la abuela hacia los indígenas se extiende hacia la manera en que hablan el español, y en este sentido Cisneros extiende un paralelo entre dicha devaluación lingüística y la que en México se hace de aquéllos mexicoamericanos que no dominan completamente el español o que lo mezclan con el idioma inglés. En la novela, Soledad les llama “pochos” a sus nietos por la manera como se expresan en español y por la influencia de la cultura angloamericana sobre ellos.

El rechazo de la abuela frente a la hibridez cultural de sus nietos es reminiscente del de José Vasconcelos quien en *La tormenta* (1937), afirma que el pochismo es una “doctrina enemiga” que busca “...la destrucción de la cultura latinoespañola [sic] de nuestros padres, para sustituirla con el primitivismo norteamericano que desde la niñez se infiltra en los pochos” (782)¹⁰. Es significativo cómo el comentario de Vasconcelos se duplica en la actitud de la abuela Soledad quien establece un paralelo entre el primitivismo cultural de los indígenas con el de sus nietos. *Caramelo* subvierte el purismo cultural y lingüístico - implícito en críticas como la que hace Vasconcelos del pocho - poniendo en un primer plano la hibridez lingüística del chicano. De esta manera, su novela da testimonio de lo que para Walter Mignolo (229) es la desarticulación de nociones de lenguas y culturas nacionales homogéneas como resultado de las diásporas y otros movimientos migratorios. Según Mignolo los desplazamientos geográficos humanos que caracterizan la era global introducen elementos de desorden en la supuesta homogeneidad lingüística, literaria y cultural de las naciones (229). En *Caramelo* Cisneros postula que las migraciones son tan viejas como la humanidad y que las mezclas culturales y raciales han sido una constante histórica lo cual impide cualquier noción estática de las identidades étnicas, nacionales o culturales. Un ejemplo paradigmático de la idea anterior es la descripción que hace Celaya de sus antepasados entre los que menciona a tribus nómadas como los gitanos: “I come from a long line of royalty. On

both sides, The Reyes have blue blood going back to Nefertiti, the Andalusian gypsies, the dancing-for-their-dowry tribes in the deserts of North Africa” (353). Esta rica mezcla racial y cultural es descrita como típica también de la identidad mexicana, lo cual se opone a la noción tradicional del mestizaje mexicano reducida a la mezcla de lo europeo con lo indígena, para incluir lo árabe, lo africano y lo asiático:

There are the green-eyed Mexicans. The rich blond Mexicans. The Mexican with the faces of Arab sheiks. The Jewish Mexicans, The big-footed-as-a-German Mexicans. The Tarahumara tall-as-desert saguaro Mexicans. The Mediterranean Mexicans. The Mexicans with Tunisian eyebrows. The negrito Mexican of the double coast. The Chinese Mexican. The curly-haired, freckled-faced, red-headed Mexicans. The jaguar-lipped Mexicans. The wide-as-a-Tula-tree Zapotec Mexicans. The Lebanese Mexican.” (353)

La autora propone trascender nociones reductivas de la identidad nacional o cultural que estén limitadas por la geografía o por la etnicidad, lo cual aparece explícitamente en la narración cuando Celaya afirma: “I am Mexican. Even though I was born on the U.S. side of the border. (353)

La diversidad étnica y la hibridez cultural que Cisneros postula como prototípica de la identidad mexicana, es sintetizada en el rebozo que se convierte en metonimia del mestizaje de chicanos y mexicanos:

The rebozo was born in Mexico, but like all mestizos, it came from everywhere. It evolved from the cloths Indian women used to carry their babies, borrowed its knotted fringe from Spanish shawls, and was influenced by the silk embroideries from the imperial court of China exported to Manila, then Acapulco, via the Spanish galleons... (97)

La importancia emblemática del rebozo en la novela se anticipa desde el título, el cual hace alusión al chal conocido como caramelo elaborado en Santa María del Río, San Luis Potosí, México: “[a] beautiful blend of toffee, licorice, and vanilla stripes flecked with black and White...” (94).

La dimensión simbólica que Cisneros le confiere al rebozo revela su proyecto de articular un imaginario transnacional alternativo lo cual se reitera cuando la narración lo sugiere como sustituto de la bandera nacional mexicana: “[el rebozo] as a Mexican painter claimed, could serve as the national flag” (93). Celaya sugiere su rechazo de símbolos patrios como el escudo nacional, ya que interpreta la imagen del águila devorando una serpiente como metáfora del antagonismo entre sus padres y por extensión entre México y los Estados Unidos. En contraste con íconos nacionales oficiales con los cuales no se siente identificada, Celaya acoge la imagen del rebozo como

emblemático de su ascendencia mexicana. Para la protagonista esta prenda femenina representa una pieza clave de su identidad étnica y cultural ya que sus abuelos eran reboceros de San Luis Potosí, y de no haber muerto, su bisabuela ella habría heredado el conocimiento de su elaboración.

Celaya asocia el tejido de un rebozo con el proceso de narrar y, significativamente, esta labor se caracteriza en la novela como femenina puesto que la madre de Soledad se encarga de tejer los rebozos mientras que el padre se ocupa del teñido. La relación entre texto y tejido (que semánticamente tienen una procedencia común en el verbo latino “texere”, urdir una tela) sugiere la idea de que si la madre de Soledad no pudo enseñarle a su hija el oficio de bordar rebozos, la biznieta le ayudará a constituir el texto de su vida para poder sacarla del limbo -símbolo de la “ausencia” de identidad- en el que se encuentra. Esta insistencia en la *no existencia* femenina (ya sea mediante la imagen del limbo en el que está Soledad o en la muerte de la bisabuela de Celaya) se convierte en una metáfora de la falta de plenitud en la vida de las mujeres mexicanas. De ahí que resulta significativo el comentario de Celaya en cuanto a que la muerte de su bisabuela había truncado repentinamente su vida, de la misma manera que el rebozo de Soledad había quedado sin terminar.

La reinscripción y reinterpretación de la historia a partir de la marginalidad propia lleva a Cisneros a intentar recuperar en el plano de la ficción aquello que se halla ausente de las páginas de la historiografía México-americana y en ese sentido la autora registra el lenguaje del rebozo para preservarlo a través de la escritura :

For example if a woman dips the fringe of her *rebozo* at the fountain when fetching water, this means –I am thinking of you. Or, how if she gathers her *rebozo* like a basket, walks in front of the one she loves and accidentally lets the contents fall. . . –Yes, I accept you as my *novio*. Or if a woman allows a man to take up the left end of her *rebozo*, she is saying, –I agree to run away with you. (105)¹¹

El uso de íconos femeninos como el rebozo, la Virgen de Guadalupe y la diosa Coatlicue, así como de figuras de la cultura popular mexicana tales como la curandera María Sabina o la cantante María Victoria, conforma en la novela un imaginario transnacional alternativo, basado en experiencias tanto personales como ficticias de las mexicanas y las chicanas. La conformación de dicho imaginario por parte de Cisneros, establece un vínculo entre *Caramelo* y lo que Norma Klahn denomina autobiografías ficticias en las cuales autoras como Sandra Cisneros, Gloria Anzaldúa y Helena María Viramontes, entre otras, revisan la historia y las culturas chicana y mexicana a partir de sus experiencias como mujeres mexicoamericanas (115). Klahn postula que al “desenterrar”

el pasado, las autobiografías ficticias evidencian su posición feminista y su ideología poscolonial (123). Pero si por un lado, *Caramelo* cuestiona los aspectos patriarcales de las culturas mexicana y chicana, también busca contrarrestar la devaluación de su legado cultural por parte de la cultura dominante. Este proyecto vincula la novela de Cisneros con el Movimiento Chicano de los sesenta y setenta que luchó por el derecho a interpretar y conformar sus tradiciones e imaginario culturales a partir de una perspectiva poscolonial (Klahn 15). Sin embargo, a diferencia del discurso nacionalista de los chicanos cuya tendencia patriarcal se manifestaba en la mitificación de los aztecas (que oprimieron a otros pueblos y reemplazaron a las deidades femeninas por masculinas) y de los héroes revolucionarios (Blake 25), Cisneros revisa la historia desde una perspectiva crítica y feminista.

Al mismo tiempo, la novela intenta mantener un balance delicado entre, por un lado, afirmar su libertad imaginativa pero, por el otro, recordarle al lector que la opresión de las mujeres chicanas y mexicanas, el racismo hacia los indígenas en México, y la política imperialista de Estados Unidos, no son producto de su imaginación sino de una realidad extratextual en la que se ha inspirado su relato¹². Como en el caso de su obra narrativa anterior, *The House of Mango Street*, *Caramelo* constituye una obra híbrida o “mestiza” como ha observado Sonia Saldívar-Hull al analizar *The House of Mango Street*, apreciación que también es aplicable para *Caramelo*: “The text is a mestizaje... *Mango Street* provides literary stories as well as politically charged histories of people often ignored in official histories and canonical literature... The *Mango Street* historias are distinct from the Official Anglo, Chicano nationalist, and Chicano (male) versions of history” (85).

El asumir abiertamente una postura ideológica frente al referente empírico ficcionalizado en la novela, es característica de las autobiografías ficticias en las cuales el pasado se vincula con un presente que es desafiado por las autoras desde su perspectiva marginal respecto al orden simbólico dominante (Klahn 118). La posición de Cisneros - y de Celaya - al escribir / narrar desde los márgenes del discurso nacional mexicano es emblemática de la escritora chicana, ya que como apunta Anne Marie Sandoval “while Mexicanas have the privilege of writing within a national discourse that at least includes them, Chicanas write against a national discourse that does not recognize them” (8).

4. LA MUJER COMO SUJETO DE LA HISTORIA Y DE LA NARRACION DE LA HISTORIA.

Al recrear la vida de su abuela materna, Celaya comparte la perspectiva feminista de la autora, denunciando la falta de autodeterminación de la mujer en la cultura

mexicana y mexicoamericana, así como su invisibilidad en la sociedad excepto cuando es codificada como objeto sexual y reproductivo. Más allá de que en el relato Soledad se encuentre “literalmente” en el limbo, Cisneros la utiliza como figura emblemática de la falta de agencia de Soledad ya que su vida siempre ha sido decidida por otros. La abuela piensa que siempre ha sido una víctima del destino, de acuerdo a la lógica de las telenovelas, que Cisneros ya antes había subvertido en su colección de cuentos *Woman Hollering Creek* (1981). La invitación de Celaya a la abuela para que cuente los eventos históricos que le tocó vivir, apunta metafóricamente al proyecto de Cisneros de representar a la mujer chicana y mexicana como sujetos históricos, así como de subvertir discursos culturales, como el de las telenovelas, que las retratan como seres sin autonomía moral, es decir, incapaces de gobernarse a sí mismas¹³. Cisneros manifiesta su intención de dotar de agencia a la mujer mexicana a través de la petición de Celaya a su abuela de que cuente los eventos históricos que le tocó vivir en lugar de enfocarse únicamente en la relación de sus cuitas amorosas: “Grandmother, you always want to tell stories and then when you should tell them, you don’t tell. What about the 16th of September, the day of the Centennial celebrations? Paredes, bullfight, rodeos, receptions, balls, all to celebrate Don Porfirio’s birthday as well as Mexico’s Independence Day...” (125).

La novela muestra que detrás de la idea de la pasividad femenina se esconde una opresión y devaluación que atrofian la capacidad de la mujer para dotar de sentido a sus propias experiencias y para rebelarse frente a las nociones reductoras de lo femenino. Pero a pesar de que la revisión de su vida se presenta como una oportunidad para que la abuela interprete su pasado a partir de una nueva conciencia de su opresión como mujer, Soledad rechaza el proyecto subversivo de su nieta e insiste en que Celaya recree su vida de acuerdo al marco argumental e ideológico de las telenovelas. La protagonista aparentemente sigue el plan de la abuela al imitar de manera irónica la lógica determinista de los melodramas, anotando, por ejemplo, que la llegada de Soledad al hogar de los Reyes había sido definida por el destino. La subversión implícita a esta lógica determinista es subrayada cuando Celaya declara que cada mujer es la autora de su propia telenovela: “Comedy or tragedy? Choose” (399) y cuando introduce comentarios a través de los cuales se burla del sustrato patriarcal de las telenovelas y de la cultura mexicana. Por ejemplo al referirse a la exigencia de la virginidad antes del matrimonio, la narradora apunta: “Before her induction into love, Soledad had been as neuter as a stone... and as innocent as if she had been castrated before birth...” (156). La abuela le contesta furiosa: “Why do you constantly have to impose your filthy politics. Can’t you just tell the facts?” (156) incurriendo en una contradicción ya que ella misma le ha pedido a Celaya que incluya escenas amorosas estereotípicas que nunca sucedieron

en su vida. Soledad opta por abandonar su función como co-narradora renunciando así a la posibilidad de constituir su identidad y de dotar de sentido a sus experiencias mediante un discurso propio.

La insistencia de Celaya en cuanto a que su abuela recree de manera crítica lo que vio y vivió se vincula con la idea de Kelly Oliver respecto a la necesidad de los sujetos colonizados -entre los que incluye a las mujeres bajo el patriarcado- de sobreponerse a su opresión y devaluación mediante la articulación de sus experiencias y de dotarlas de sentido (149). Según Oliver "...despite oppression, empowered subjectivity and agency are possible for those othered within mainstream culture by virtue of their own resistance and revolt against oppression, which reauthorize agency and restore the capacity to sublimate and make meaning one's own" (149).

La incapacidad de la abuela para resistirse a los discursos culturales que la oprimen es patente en su interiorización no solo de la moral patriarcal sino también del racismo hacia el indígena en México, a pesar de que el sustrato indígena es evidente en su fisonomía. Esto explica que en lugar de solidarizarse con sus empleadas domésticas, que ocupan el lugar marginal que antes tuvo la misma Soledad, ella se encargue de oprimirlas y discriminarlas. Celaya, en contraste, se solidariza e identifica con las empleadas de su abuela, sobre todo con Candelaria, una jovencita que ayuda en la casa de Soledad a lavar ropa, y a quien la protagonista admira por su piel morena "Smooth as peanut butter, deep as burnt-milk candy" (34). La asociación del color moreno con el caramelo se vincula a su vez con el rebozo de la abuela Soledad, y ambos constituyen símbolos del mestizaje de la chicana y la mexicana.

En *Caramelo*, la pretendida superioridad racial de los Reyes -por ser de ascendencia española- es subvertida por Celaya al mencionar irónicamente que su bisabuelo español, Eleuterio, provenía de moros y judíos:

Say what they say, their blood was Spanish, something to remember when extolling their racial superiority over their mixed-blood neighbors. An even if these ne'er-do-well Reyes had not inherited anything but an overdose of pride, the family Reyes was still *española*, albeit mixed with so much Sephardic and Moorish ancestry, all it would have earned them in an earlier Mexico was a fiery death at the *Plaza del Volador*. (163)

Al mismo tiempo que Celaya desmitifica el pasado racial de los Reyes (apellido irónico ya que se jactan de descender de linaje real), Celaya alude con particular atención a los casos de emigración en su familia paterna. La narradora menciona a su bisabuelo, Eleuterio, quien salió de España huyendo de la pobreza, a su abuelo Narciso quien se fue a Estados Unidos para huir de la revolución y a su padre que emigró también a

Norteamérica para huir de la universidad. El vergonzoso patrón de emigración de los Reyes, sin embargo, es parte inherente de la identidad de Celaya puesto que su hibridez cultural se ha originado precisamente en la historia diaspórica de su familia.

Con la misma mirada desacralizadora con que Celaya desmitifica su pasado familiar, reconstruye eventos de la revolución mexicana a partir de una mirada irreverente lo cual es característico de la nueva novela histórica que “tiende a presentar el lado antiheroico o antiépico de la Historia [y] muchas veces el pasado histórico que recupera... [es] el pasado de la derrotas y los fracasos” (Pons 17). Esta actitud desacralizadora es evidente, por ejemplo, en el comentario a pie de página que se refiere al presidente Venustiano Carranza, héroe de la revolución mexicana, como “el carnicero de los zapatistas”, debido a que dos de los simpatizantes de Carranza -el general Pablo González y su teniente coronel Jesús Guajardo- le tendieron una trampa a Emiliano Zapata y lo mataron a traición en 1919: “Thus, Venustiano Carranza, the butcher of the Zapatistas, would have a cousin who would become a famous butcher too, but not for skewering Zapatistas. Instead the Carranza family of San Antonio became noteworthy for their excellent brisket and smoke sausages, which I recommended highly until a fire snuffed them out of business” (230). La trivialidad de la nota sobre las salchichas ahumadas del descendiente de Carranza despoja de cualquier carácter épico a la mención del héroe revolucionario, al mismo tiempo que lo rebaja doblemente, ya que no solo se le compara con un carnicero, sino que a diferencia de su descendiente, que realiza su oficio con dignidad, la designación metafórica de Carranza como “carnicero” socava su prestigio militar y político.

Cisneros noveliza la gesta revolucionaria mexicana como un enfrentamiento que la narradora califica de “sin sentido” (343), señalando que en él murieron miles de civiles en una lucha fratricida y caótica. La narradora recuerda la reacción horrorizada de su abuelo Narciso quien, como cadete, tuvo que recoger y quemar los cadáveres que yacían en las calles de la ciudad de México, durante la llamada “Decena Trágica”, en 1913: “It was heartbreaking to see the children lying in the streets as if they’d fallen asleep there, the old women and young mothers, the shopkeepers who should not have been caught in this business. What was happening to the country?” (129).

Cisneros da una visión pesimista del derrotero que tomó la Revolución Mexicana, pues en la novela la pequeña burguesía (de la cual la familia de la narradora es un paradigma) salió beneficiada con este movimiento pero los indígenas y sus descendientes siguieron siendo pobres y marginados.

While the U.S. suffered its Depression, Mexico was undergoing its finest decade. President Cárdenas threw out the foreign investors and nationalized the oil companies to the cheers of all the nation. Assisted by the new

government, the arts flourished, creating a new Mestizo identity proud of its Indian heritage, though in reality Indians were still treated like Indians everywhere, like dirt. (206)

Celaya reconoce que la revolución trajo progreso al país, como es evidente en la mención a la extensa red de carreteras mexicanas -inexistente en la juventud de sus abuelos Narciso y Soledad- construida bajo el gobierno de Miguel Alemán durante el periodo conocido como “el milagro mexicano” (1946-1952). Sin embargo, la narradora critica el incumplimiento de las promesas de los líderes revolucionarios, especialmente a los indígenas, ya que la modernidad mexicana los marginó y siguió oprimiendo a pesar de que, contradictoriamente, se mitificara su pasado glorioso y se reconociera su legado en el mestizaje étnico del país¹⁴.

La abuela se resiste a compartir la visión crítica de la historia de su nieta, ya que ella se siente satisfecha por haber ascendido a la clase media y la rivalidad entre ellas tiene que ver con sus diferentes enfoques del pasado: mientras que Celaya lo critica y subvierte mediante su revisión feminista de la historia México-americana, la abuela tiende a idealizar el pasado y refuerza en su familia el machismo de su cultura. También existe un antagonismo entre las dos respecto a sus respectivas nociones de mexicanidad: para Soledad el ser mexicano consiste en un ideal de homogeneidad cultural geográficamente contenida, que no admite las mezclas culturales manifiestas en la lengua y en las costumbres de su nieta. Por su parte, Celaya propone un concepto más fluido de lo mexicano que tome en cuenta las transformaciones experimentadas por aquellos mexicanos y por sus descendientes que fueron desplazados voluntaria y/o involuntariamente de México y que han experimentado procesos de transculturación. Al mismo tiempo Cisneros dramatiza el arraigo de las costumbres y tradiciones mexicanas en la población mexicoamericana¹⁵.

A pesar de las diferencias radicales entre Soledad y Celaya, y el antagonismo que llegan a sentir respecto al amor de Inocencio, se da una reconciliación entre ellas cuando la nieta reconoce que, más allá de lo que las separa, ambas comparten un amor incondicional hacia Inocencio. En la tríada que componen la abuela, Celaya e Inocencio, Cisneros sugiere que la aceptación de los lazos históricos que unen a chicanos y mexicanos como una gran familia es lo suficientemente fuerte como para trascender sus diferencias culturales, así como criterios nacionalistas y monolíticos que pugnan por seguir definiendo las identidades culturales.

5. CONCLUSION

En *Caramelo* Cisneros se acerca al pasado México-americano enfatizando la posición marginal y la perspectiva feminista y poscolonial desde la que surge su reelaboración novelística de la historia. Precisamente la metaficción en la novela tiene como función poner en un primer plano la labor de recreación del pasado sobre todo a través de los comentarios de las notas emitidas en primera persona. La novela elude así a la ilusión de transmisión objetiva y supuestamente neutral del discurso realista y de la historiografía tradicional, evidenciando la subjetividad y la carga ideológica implícita en toda reconstrucción de la historia. Cisneros sugiere la necesidad de recurrir a la imaginación para recuperar las experiencias, los eventos y los personajes que han sido borrados de las páginas de la historia México-americana del siglo XX. La figura fantasmal de la abuela simboliza el lugar liminal de la mujer mexicana y chicana en el discurso histórico, al mismo tiempo que vincula a *Caramelo* con el género del “cultural haunting” cultivado por autores de las llamadas *literaturas étnicas* de los Estados Unidos para explorar su pasado e identidad étnicas y culturales.

A través de la revisión de la historia México-americana Cisneros escenifica la necesidad de que los mexicanos reconozcan y dignifiquen su sustrato indígena al mismo tiempo que les propone abrazar los lazos históricos, étnicos y culturales que los unen a los mexicoamericanos. Según la propuesta implícita en *Caramelo*, la reivindicación del elemento indígena y la aceptación de los chicanos como integrantes de la “familia extendida mexicana”, harán posible que los mexicanos anuden los hilos sueltos de su identidad, en un rebozo que trascienda las fronteras geográficas y culturales; un rebozo que sea transnacional, transcultural y translingüístico.

REFERENCIAS

- Anzaldúa, G. *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Spinsters / Aunt Lute Books, 1987. Print.
- Baccino Ponce de León, N. *Maluco, la novela de los descubridores*. Barcelona: Seix Barral, 1990. Print.
- Blake, D. *Chicana Sexuality and Gender. Cultural Refiguring in Literature, Oral History and Art*. Durham: Duke University Press, 2008. Print.
- Brogan, K. *Cultural Haunting: Ghosts and Ethnicity in Recent American Literature*. Charlottesville: University of Virginia Press, 1998. Print.
- Castillo, A. *Massacre of the Dreamers: Essays on Xicanisma*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1994. Print.
- Cisneros, S. *The House on Mango Street*. New York: Vintage, 1984. Print.

- . *Woman Hollering Creek and Other Stories*. New York: Random House, 1991. Print.
- . *Caramelo, or, Puro Cuento*. New York: Knopf, 2002. Print.
- . “Conversation: Cisneros”. Entrevista de Ray Suarez. A News Hour with Jim Lehrer Transcript. *PBS home page*. 15 de octubre de 2002. Web. 10 de mayo de 2010.
- Del Paso, F. *Noticias del imperio*. México, Diana: 1987. Print.
- García, M. Introducción. *Migrant Daughter: Coming of Age as a Mexican American Woman*. De Esquibel Tywoniak, F. y M. García. *Migrant daughter: Coming of age as a Mexican American woman*. Berkeley: University of California Press, (2000): XI-XXX. Print.
- Friedman, M. “Autonomy, Social Disruption, and Women.” *Relational autonomy: Feminist Perspectives on Autonomy, Agency, and the Social Self*. Catriona Mackenzie, Natalie Stoljar, (Eds.) London: Oxford University Press, (2000): 35-51. Print.
- Godina, H. y R. McCoy. “Emic and Etic Perspectives on Chicana and Chicano Multicultural Literature”. *Journal of Adolescent & Adult Literacy* 44: 2. (2000): 172-179. Print.
- González, B. J. “The Politics of Translation in Sandra Cisneros’s *Caramelo*”. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 17: 3. (2006): 3-19. Print.
- Grafton, A. *The Footnote*. Cambridge: Harvard University Press, 1997. Print.
- Heller, D. A. *The Feminization of Quest-Romance: Radical Departures*. Austin: University of Texas Press, 1990. Print.
- Heredia, J. *Transnational Latina Narratives in the Twenty-first Century: The Politics of Gender, Race, and Migrations*. New York: Macmillan, 2009. Print.
- Hooks, B. *Outlaw Culture: Resisting Representations*. New York: Routledge, 1994. Print.
- Hutcheon, L. *A Poetics of Postmodernism*. London / New York: Routledge, 1988. Print.
- . “The pastime of pastime’: Fiction, History, Historiographic Metafiction”. *Postmodern Genres*. Marjorie Perloff. (Ed.) Norman: University of Oklahoma Press, (1989): 54-75. Print.
- Kennedy, P. y V. Roudometof. *Communities across Borders: New Immigrants and Transnational Cultures*. New York: Routledge, 2002. Print.
- Klahn, N. “Literary (Re) Mappings: Autobiographical (Dis) Placements by Chicana Writers”. *Chicana Feminisms. A Critical Reader*. Gabriela F. Arredondo et. al. (Eds.) Durham: Duke University Press, (2003): 114-145. Print.
- Menton, S. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: FCE, 1993. Print.
- Mignolo, W. *Local Histories / Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. New Jersey: Princeton University Press, 2000. Print.

- Novoa, B. *Retrospace: Collected Essays on Chicano Literature, Theory, and History*. Houston: Arte Público, 1990. Print.
- Oliver, K. *The Colonization of Psychic Space: A Psychoanalytic Social Theory of Oppression*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004. Print.
- Paredes, A. *Folklore and Culture on The Texas-Mexican Border*. Richard Bauman (Ed.) Austin: University of Texas Press, 1995. Print.
- Pérez-Torres, R. *Mestizaje. Critical Uses of Race in Chicano Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006. Print.
- Perkowska, M. *Historias híbridas: la nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías postmodernas de la historia*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2008. Print.
- Pons, M.C. *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo veinte*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1996. Print.
- Rudin, E. *Tender Accents of Sound: Spanish in the Chicano Novel in English*. Tempe: Bilingual Press / Editorial Bilingue, 1996. Print.
- Sandoval, A. M. *Toward a Latina Feminism of the Americas: Repression and Resistance in Chicana and Mexicana Literature*. Austin: University of Texas Press, 2008. Print.
- Vasconcelos, J. *Obras completas*. México: Libreros Mexicanos Unidos, 1957. Print.
- Weeks, J. *Sexuality*. London: Routledge, 2003. Print.
- Xie, L. *The Evolving Self in the Novels of Gail Godwin*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1995. Print.

NOTAS

¹ En este ensayo utilizo indistintamente el término mexicanoamericano/a y el de chicano/a para referirme a aquellas personas de ascendencia mexicana que nacieron o han vivido por un largo tiempo en los Estados Unidos. Sin embargo es importante aclarar que el término chicano/a se refiere generalmente - y a partir del movimiento chicano de los '60 y '70 - a aquellas personas de raíces mexicanas que reconocen su ascendencia indígena y comparten una conciencia de su opresión en los Estados Unidos. Asimismo, los chicanos se identifican con una historia de activismo social y enfatizan su conexión con un pasado ancestral mesoamericano (Godina y McCoy 173). Por otro lado, el término mexicanoamericano se refiere a todo ciudadano estadounidense de ascendencia mexicana, independientemente de su ideología política. Utilizo el término México-americana al referirme a las relaciones históricas entre ambos países.

² Por otro lado la necesidad de la abuela de trascender la frontera entre el limbo y el cielo, simboliza paródicamente, el cruce geográfico que los mexicanos realizan al pasar "al otro lado", lo cual deja explícito el comentario de Lala en cuanto a que su abuela la quiere utilizar como "coyote" o contrabandista.

³ Zoila, la madre de Celaya, es una chicana de clase media nacida en Chicago mientras que Inocencio, el padre de la protagonista, es un mexicano proveniente de una familia de clase media en la capital de

México. Juanita Heredia llega a una conclusión semejante respecto a la dimensión alegórica de la novela al afirmar que la familia de Celaya "...serves as a microcosm, of the nation". (41)

⁴ Cisneros, Sandra. *Caramelo, or, Puro Cuento*. New York: Knopf, 2002: 434. Todas las referencias de *Caramelo* en este trabajo corresponden a esta edición.

⁵ Respecto al cuestionamiento que hace la postmodernidad del sujeto unitario del humanismo Elizabeth Grosz propone: "Where traditional humanists presume a centered, coherent self, contemporary theorists see a range of subject positions from which the individual derives a sense of self, one that is invariably contradictory, conflicted, and continually shifting, rather than unitary and harmonious." (Lihong Xie, 6).

⁶ Tomo la noción de Jeffrey Weeks, quién apunta: "Aren't identities simply narrative devices to provide a sense of security and stability, ultimately fictions if 'necessary fictions?'" (83).

⁷ La voz autorial le advierte al lector que la subjetividad de la información proveniente de sus fuentes no implica necesariamente que no sean fidedignas. De ello es paradigmático su comentario en cuanto a que una de sus informantes le pidió que no le revelara a nadie lo que le había contado sobre la familia Vasconcelos lo cual para ella aunque no constituye una garantía absoluta de su veracidad, le hace pensar que es altamente probable: "My friend's mother...told me this story but made me promise never to tell anyone, which is why I am certain it must be true, or, at the very least, somewhat true" (230).

⁸ Heredia (40) se refiere también a la pervivencia del racismo en México como resultado de las jerarquías raciales durante la colonia. Asimismo, postula el carácter simbólico en el rebozo aunque en su caso ella lo propone como icono de la identidad mestiza de la abuela Soledad y en general como símbolo de mestizaje de mexicanos y chicanos.

⁹ Pérez-Torres (16) explica lo que para él constituyen las posturas inversas del chicano y del mexicano frente a la noción de mestizaje con la siguiente alegoría: "If...mestizaje in Mexico represents a flight from the Indian, we might think of Chicana mestizaje as a race toward the Indian."

¹⁰ Bruce Novoa afirma que Vasconcelos juzgaba el español de los residentes de ascendencia mexicana en los Estados Unidos desde una perspectiva purista, lo cual se evidencia, por ejemplo, cuando compara la lengua "pura" y "perfecta" de un grupo de bailarinas españolas que conoce en Los Ángeles, California, con "la lengua corrompida a la que uno se habitúa en estos lugares" (Novoa 35).

¹¹ El lenguaje del rebozo al asociarse con el cuerpo, el deseo y la sexualidad de la mujer, constituye un conocimiento que excede el campo de la historiografía, enfocada a registrar y a dar forma a la esfera pública. Según Iris Young lo público se consolida mediante "[the] expulsion and confinement of everything that would threaten to invade the polity with differentiation: the specificity of women's bodies and desire, the difference of race and culture, the variability of heterogeneity of the needs, the goals and desires of each individual, the ambiguity and changeability of feelings" (citada por Perkowska 227).

¹² Klahn observa esta tensión entre libertad imaginativa y referencialidad empírica en las autobiografías ficticias: "Even if the writer establishes an imaginative rendering of events, he or she is committed to a project of constructing a recognizable self who participates in a story credible to the readers and who is caught in a narrative that appears to point to an outside of the text (the referent) while it insists on keeping you inside the text (the emplotment)" (119).

¹³ Marilyn Friedman apunta en relación con la autonomía: "...It involves choosing and living according to rules that one considers to be morally binding. Personal autonomy involves acting and living according to one's choices, and identity, within the constraints of what one regards as morally permissible" (37).

¹⁴ De ahí que no coincida con la opinión de Heredia según la cual la desmitificación de la revolución por parte de Cisneros consiste en presentar los cambios radicales de los indígenas, los mestizos y las mujeres: "Cisneros does not glorify the revolution as official books do, but rather demystifies the historical phenomenon because people's lives, especially women's, mestizos, and the indigenous, changed radically and unexpectedly" (43). Por el contrario, la denuncia de Cisneros es que la revolución no cambió las condiciones de injusticia y desigualdad sociales y económicas en que vivían los indígenas antes de 1910.

¹⁵ Juanita Heredia en este respecto apunta que Ana Castillo se ha referido al hecho de que "the Mexican population in Chicago had a special relationship with Mexican culture because the families often maintained many strong cultural practices and values that mirrored those in Mexico. Even in the generation of the children and, sometimes, grandchildren, they may identify themselves as Mexicans or *mexicanos* in addition to Chicanos or Mexican Americans" (47).